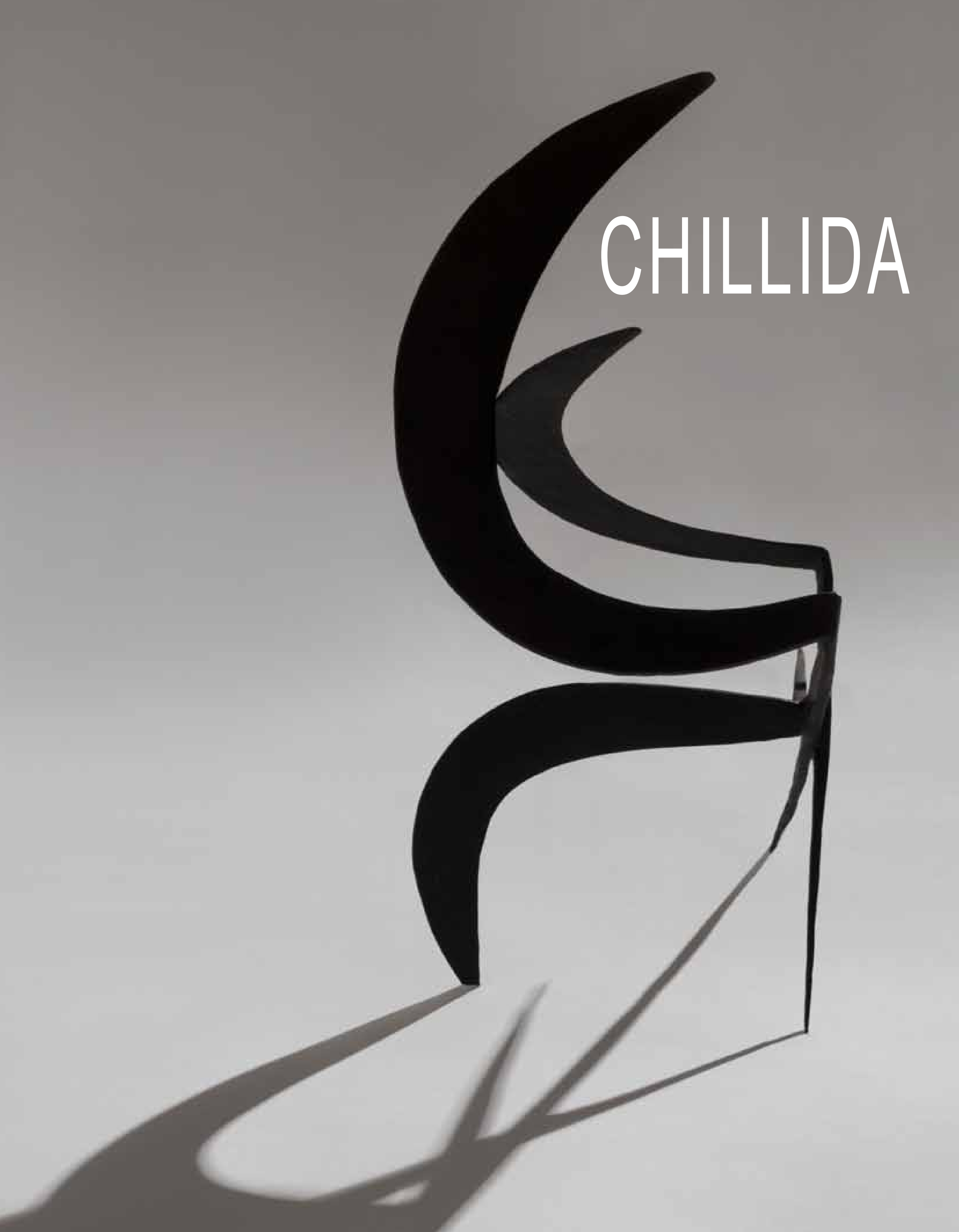

CHILLIDA



Martin Gropius Bau. Berlin, 1991 (Foto Jesús Uriarte)

Guillermo de Osma Galería
Claudio Coello, 4 · 28001 Madrid
info@guillermodeosma.com · +34 914 355 936 · www.guillermodeosma.com
7 de febrero · 27 de marzo de 2019

CarrerasMugica
Heros, 2 · 48009 Bilbao
info@carrerasmugica.com · +34 944 23 47 25 · www.carrerasmugica.com
30 de marzo · 18 de mayo de 2019

Agradecimientos
Museo Chillida Leku
Estate of Eduardo Chillida and Hauser and Wirth
Ignacio Chillida
Dominique Haim
José María Rodríguez
David Rodríguez



Coordinación ⁝ José Ignacio Abeijón · Esther Merinero · Miriam Sainz de la Maza
Traducción ⁝ Sirk Traducciones
Diseño ⁝ Miriam Sainz de la Maza
Impresión ⁝ Advantia. Comunicación Gráfica
Depósito legal ⁝ M-2852-2019

Cubierta ⁝ **Tres 1**, 1952 (cat. no. 1)

EDUARDO CHILLIDA 1924|2002

con un ensayo de
Germán Huici

edición bilingüe



CarrerasMugica

7 febrero - 27 marzo

30 marzo - 18 mayo


La Petite Escalère, Beyona, Francia (Foto G. de O.)

Germán Huici

Platón y los pájaros
Dialécticas de opuestos
en la obra de Eduardo Chillida

Plato and the Birds
The Dialectics of Opposites
in the Work of Eduardo Chillida

IN HIS BOOK *Blacksmiths and Alchemists (Herreros y alquimistas)*, Mircea Eliade reminds us that the first iron came from the heavens. Before human beings began to forge metals using minerals extracted from the earth, the first metallic tools were made from alloy fragments found in meteorites. These were pieces of heavenly iron forged in the heat produced by the friction of the rock travelling through the atmosphere. In this respect, when Hernán Cortés asked the Aztec chiefs, who knew nothing about forging iron, where they had obtained their metal knifes, the chiefs pointed to the skies. When, in 1951, Eduardo Chillida concluded his training in Paris and returned to the Basque Country in order to settle in Hernani, he began to work with the material that would characterise most of his career as a sculptor: iron. This choice was based on formal and symbolic motives relating to light and earth. Marble, the material of Classical Greece and Rome, was associated with the white light of the Mediterranean, whilst Chillida, in his own words, did not feel that he really belonged to this light, but to the "dark light, which is the light of the entire Atlantic coast," a light embodied in the blackness of iron. Iron represents earth and sky, light and soil, which is why Hephaestus worked in the heart of the rock to forge the lightning-bolts that Zeus threw during storms. The metalworker uses mineral elements to reproduce something that was originally cosmic. This exhibition includes one of these early works made of iron, *Tres I*, a tangible and solid form of experimentation with the Atlantic light. The symbiotic opposition between light and material is just one of the multiple and harmonious tensions that structure the work and imagination of Eduardo Chillida: "hostile twins" in the words of Octavio Paz in his text on the Basque sculptor.



X Triennale di Milano, 1954. *Tres I* (Cat. no. 1)

The work of the blacksmith and metalworker is, by definition, paradoxical. The static solidity of metal is worked in the smoky and noisy environment of the foundry. The timeless and serene beauty of *Peine del viento* took shape thanks to exhausting labour. Steel is born from the movement of muscles, the pounding of hammers and the generation of sweat. Gaston Bachelard referred to the metal in Chillida's sculptures as "the music that emerges from noise." Marcial Vidal, a blacksmith at one of the foundries that the sculptor worked with relates that Chillida refused to delegate the use of "la porra," the local term for the hammer in Guipúzcoa, and he

EN SU LIBRO *Herreros y alquimistas*, Mircea Eliade nos recuerda que el primer hierro vino del cielo. Antes de que los seres humanos comenzasen a forjar metales a partir de minerales extraídos de la tierra, las primeras herramientas metálicas fueron talladas en fragmentos de aleaciones halladas en meteoritos. Pedazos de hierro celeste fraguados en el calor producido por el rozamiento de la roca con la atmósfera. Por esto, cuando Cortés preguntó a los líderes aztecas, que no conocían la forja ferrosa, de dónde habían sacado sus cuchillos de metal, éstos señalaron al cielo. Cuando en 1951 Eduardo Chillida da por terminada su formación en París y vuelve a Euskadi para instalarse en Hernani, comienza a trabajar con el material que marcaría el grueso de su carrera escultórica: el hierro. Esta elección se basa en motivos formales y simbólicos de raíz lumínica y telúrica; el mármol, material del clasicismo greco-romano, está vinculado a la luz blanca del Mediterráneo, mientras que Chillida, en sus propias palabras, sentía que no pertenecía a esa luz, sino a "la luz oscura, que es la luz de toda la costa atlántica"; encarnada en la negritud del hierro. El hierro es tierra y cielo, luz y terruño, por eso Hefestos forjaba en las entrañas de la roca los rayos que Zeus lanzaba durante las tormentas. El trabajador del metal reproduce a partir de elementos minerales un producto que originalmente fue cósmico. La presente muestra incluye una de esas primeras obras en hierro, *Tres I*, experimentación tangible y sólida con la luz atlántica. La oposición simbiótica de luz y materia es una de las múltiples tensiones armónicas que vertebran la obra y el ideario de Eduardo Chillida; "Gemelos enemigos" como las bautizó Octavio Paz en su texto sobre el escultor vasco.

El trabajo del herrero y del metalúrgico es de por sí paradójico. La solidez estática del metal se gesta en el espacio ahumado y ruidoso de la forja. La serena pulcritud atemporal del *Peine del viento* tomó forma gracias a un trabajo agotador. El acero nace en el movimiento de músculos, en el golpear de martillos y en el sudor. Gaston Bachelard llamó al metal de las esculturas de Chillida: "la música que surge del ruido". Marcial Vidal, el oficial de una de las forjas con las que trabajó el escultor, cuenta que Chillida se negaba a cederle el manejo de "la porra", sobrenombre de la maza en Guipúzcoa, y alaba su precisión con esta herramienta: "ya podías poner las manos debajo, que no te daría en ellas... y mucha fuerza, mucha fuerza". Se trata de un artista



Instalación de *Peine del Viento*, 1977 (Foto Jesús Uriarte)

praised the sculptor's precision with this tool: "you could place your hands underneath, because he wouldn't hit you ... and he struck with strength, great strength." We are dealing with an artist who began his career as a professional sportsman. This relationship between physical capacity and art has become something of a taboo since the Renaissance, but I believe it is quite crucial and fascinating. Leonardo Da Vinci was proud of the fact that, as a painter, he never stained his clothes and could listen to music at the same time as he pursued his vocation. The claim of lack of effort and sweat in the field of painting characterises a process that would culminate with the artist businessman, Andy Warhol, and with *The Critic As Artist*, as announced by Oscar Wilde, describing the forerunner of the contemporary curator. This kind of art without body is typical of a world that has surrendered to virtual reality. Chillida's work presents a certain tension with regard to the contemporary world; it is cutting-edge and industrial, but not incorporeal. It is conceptual, but not virtual; it is a tangible concept. This relationship between the artist's body and the work is especially important in the realm of sculpture, a discipline for athletic individuals, and it reminds me of the fact that Modigliani had to give up creating his magnificent heads of African inspiration because his fragile tuberculosis-ridden body did not permit him to carry out the exhausting polishing process for his pieces. It is a common error of the modern age to consider that an art that is conscious of its physical labour is somehow less "artistic" and more "artisanal." Chillida, an athlete and an intellectual, and an artist who undoubtedly knew his work better than anyone else, warned us of this error, namely the idea that he should be considered an artisan. Based on his profound respect for artisanship, he disassociated himself from this practice, since the artisan seeks perfection through a specific process that departs from repetition, whilst he did not repeat his creations; he was involved in a process of ongoing innovation. He sought out the unknown, not the known. "Hostile twins" might also describe the mind and the body that converge in that appendage used to materialise ideas: the hand. The Basque sculptor regarded his hands as "the most multidimensional part of the body" and he drew them with a vertical *Rotring* pen, in one stroke, and so gently that his son, Ignacio, recalls that, when watching him, he had the impression that whilst he was drawing even the birds stopped singing.

Chillida's relationship with nature and the material realm is profound and complex. His work has a primitive dimension, as manifested in his interest in the elemental. The light of the Cantabrian sky, the fire of the foundry, the properties of materials, space, the sea .... In reference to waves he declared that, like "almost all serious things in this world, they are similar, but different." The same could be said of the leaves on the trees or of people. He was interested in the ongoing and unrepeatable repetition of the organic, as witnessed in the musical trances of his beloved Johann Sebastian Bach. He, the "disciple of the sea," never volunteered to create replicas of his pieces,

que empezó su carrera como deportista profesional. Esta relación entre la capacidad física y el arte es algo que desde el Renacimiento se ha convertido en un tabú, pero que considero crucial y fascinante. Leonardo se enorgullecía de que, como pintor, no manchaba su ropa y podía escuchar música mientras ejercía su oficio. La reivindicación de la ausencia de esfuerzo, de sudor, en la pintura, es la génesis de un proceso que culminaría en el artista empresario, Warhol, y en *El crítico artista* que anunció Wilde preludiando la figura del curador contemporáneo. Arte sin cuerpo propio de un mundo abocado a la virtualidad. La obra de Chillida vive en una tensión respecto a la contemporaneidad; es vanguardista e industrial, pero no incorpórea. Es concepto pero no es virtual; es concepto tangible. Esta relación del cuerpo del artista con la obra es particularmente importante en la escultura, disciplina de personas atléticas, y me recuerda que Modigliani tuvo que abandonar la producción de sus magníficas cabezas de inspiración africana porque la fragilidad de su cuerpo tuberculoso no le permitía llevar a cabo el agotador pulido de las piezas. Es un error común de la modernidad el considerar que un arte consciente de su labor física es menos "artístico" y más "artesanal". Chillida, atleta e intelectual, que fue sin duda el mejor conocedor de su propia obra, advertía contra esta equivocación a los que le consideran un artesano. Desde su profundo respeto por la artesanía, se desvincula de ella, porque el artesano busca la perfección de un proceso concreto a partir de la repetición del mismo, mientras que él no repite; explora en constante novedad. Busca lo incógnito, no lo conocido. Gemelos enfrentados son también la mente y el cuerpo que convergen en ese apéndice que materializa ideas: la mano. El escultor veía en las manos "el lugar más multidimensional del cuerpo" y las dibujaba con el *rotring* vertical, de un sólo trazo, con tal suavidad que su hijo Ignacio recuerda que, al verle, le daba la impresión de que mientras delineaba hasta los pájaros cesaban su canto.

La relación de Chillida con la naturaleza y lo material es profunda y compleja. Su obra tiene un carácter primigenio que se manifiesta en su interés por lo elemental. La luz del cielo cantábrico, el fuego de la forja, las propiedades de los materiales, el espacio, el mar. Decía de las olas que, como "casi todas las cosas serias en el mundo, son parecidas, pero diferentes". Igual que las hojas de los árboles o las personas. Le interesaba la repetición constante e irrepetible


Chillida en la forja. Hernani, 1952 (Foto Gonzalo Chillida)

although he did produce numerous variations on the same theme. He considered that each of his works was a question, and he also referred to them as equations; equations that are resolved with elements instead of numbers. Elemental qualities are qualitative, not quantitative, which is why they are open to multiple, infinite solutions, all correct and all insufficient. The dialogue established with natural elements is a fruitful contradiction in itself. Nature is, at the same time, the thing that permits the existence of sculpture, and the problem it comes up against. This enriching resistance of the elements is materialised in a meaningful way through the confrontation between the artist's sculptures and the forces of gravity. The attraction between the material and the Earth constitutes a central and ancestral issue in the realms of sculpture, architecture and engineering, something that Chillida's material masses emphasise. "I am fighting against Newton," he declared in reference to his work. What he, perhaps, wasn't aware of is that Newton himself was devoted to "fighting against Newton." The English scientist who formulated the basic laws of physics actually devoted more pages to magic and alchemy than he did to science. He studied ancient magicians and searched for formulas that might allow him to break the inviolable laws he himself had discovered. I suppose this is a natural duality; the desire to understand how the limits imposed by nature actually work, combined with the human desire to transcend these limits. In the ethereal aspiration of Chillida's sculptures, whether these are made of metal, stone or cement, we can observe a dramatic impulse that defines the essence of what it means to be human: we form part of nature, but we aspire to free ourselves from its bonds, just like Icarus. Chillida did not restrict himself to refuting these limits, because he also loved them, since these limits were precisely what made the game possible. This understanding that the richness resides in conflict and not in resolution is what leads me to link his work with dialectics. In his *Lectures on the Philosophy of History*, Hegel explains the relationship between egoistic passion and altruistic will, which makes History progress, comparing it to the tension that is created with the elements when building a house:



Mano (Cat. no. 6)

> *.....when someone starts building a house, his decision to do so is freely made; but all the elements must help. And yet the house is being built to protect Man against the elements. Hence the elements are here used against themselves; but the general law of nature is not disturbed thereby. The building of a house is, in the first instance, a subjective aim and design. On the other hand we have,*

de lo orgánico, presente en los trances musicales de su admirado Johann Sebastian Bach. Él, "discípulo de la mar", nunca se prestó a realizar réplicas de sus piezas, y sí abundantes variaciones de los mismos temas. Consideró que cada una de sus obras era una pregunta y también se refirió a ellas como ecuaciones; ecuaciones que se resuelven con elementos en vez de con números. Las cualidades elementales son cualitativas, no cuantitativas, por eso están abiertas a múltiples, infinitas, soluciones; todas correctas, todas insuficientes. El diálogo establecido con los elementos naturales es en sí mismo una contradicción fructífera. La naturaleza es, a un tiempo, lo que permite la existencia de la escultura y el problema al que ésta se enfrenta. Esta resistencia enriquecedora de los elementos se materializa de forma significativa en el enfrentamiento de sus esculturas con la fuerza de gravedad. La atracción de la materia por la Tierra es un problema central y ancestral de la escultura, la arquitectura y la ingeniería que las masas materiales de Chillida enfatizan. "Lucho contra Newton", decía de su trabajo. Lo que tal vez no sabía es que el mismo Newton se dedicó a "luchar contra Newton". El científico inglés que formuló las leyes básicas de la física dedicó más escritos a la magia y la alquimia que a la ciencia. Estudiaba a los magos antiguos y buscaba fórmulas que permitiesen transgredir la inviolabilidad de las leyes descubiertas por él mismo. Supongo que es una dualidad natural; el deseo de entender el funcionamiento de los límites impuestos por la naturaleza, unido a la pretensión humana de trascenderlos. En la aspiración etérea de las esculturas de Chillida, sean éstas de metal, de piedra o de cemento, hay un impulso dramático que define la esencia de lo humano: somos naturaleza, pero aspiramos a librarnos de sus trabas; como Ícaro. Chillida no se limita a rebatir el límite, también lo ama, porque es el límite el que permite el juego. Esta comprensión de que la riqueza está en el conflicto y no en la resolución me lleva a vincularlo con la dialéctica. En sus *Lecciones sobre la filosofía de la historia*, Hegel explica la relación entre la pasión egoísta y la voluntad altruista que hace avanzar la Historia, comparándola con la tensión frente a los elementos que plantea la construcción de un hogar:

> *…..si uno quiere hacer una casa, ello solo depende de su albedrío; pero los elementos deben todos ayudarle. Y, sin embargo, la casa existe para proteger a los hombres contra los elementos. Estos son, por tanto, usados contra ellos mismos; pero la ley universal de la naturaleza no es menoscabada por ello. Un edificio es, ante todo, un fin y propósito interno. Frente a él están, como medios, los distintos elementos; como material, el hierro, la madera y la piedra. Los elementos son empleados para trabajar estos materiales: el fuego, para fundir el hierro; el aire, para atizar el*

as means, the several substances required for the work; iron, wood, stones. The elements are used in preparing this material: fire to melt the iron, wind to blow the fire, water to set wheels in motion in order to cut the wood, etc. The result is that the wind, which has helped to build the house, is shut out by the house; so are also the violence of the rains and floods and the destructive powers of fire, so far as the house is made fire-proof. The stones and beams obey the law of gravity and press downwards so that the high walls are held up. Thus the elements are made use of in accordance with their nature and cooperate for a product by which they become constrained.

This excerpt illustrates Chillida's relationship with the elements, a relationship in which the key factor resides in the dialogue that is raised, rather than in the final resolution or the role of each item. Opposing forces generate a positive result, as in the case of the Tindaya Project, in which the very weight of the mountain ensures the stability of the chamber opened up in the rock with its downward pressure. Like Hegel's house, Chillida's works have "in the first instance, a subjective aim and design."

In this entire process of elemental reflection resides an intellectual complexity that is both sophisticated and ancestral. This exhibition presents a piece entitled *Topos - Estela VII*, and this title is especially eloquent. The idea of a stele associated with place relates to the use of sculpture as a topological reference-point. We know very little about the symbolism of monumental Neolithic sculpture, but from the careful manner in which the megaliths were positioned we can almost certainly deduce that one of the purposes of these thousand-year-old works was to generate spaces, to lend coherence to the spatial relationship between human beings and the environment. Martin Heidegger analysed the spatial function in Chillida's work in his text *Art and Space*. At the beginning of this essay, the German philosopher questions whether space, in its primordial dimension, which is the dimension brought into play in the conceptual approach of Chillida's work, might not belong to the "primal phenomena" that Goethe spoke of, whose essential quality awakens a sense of anguish in our being. Terror of the primeval leads us to the Freudian concept of the sinister, which Lacan associated with Heideggerian anguish. However, Chillida's work brings into play this primal aspect without the unease, without this panic. The term 'panic' comes from the fright that Pan, the god of the forests, instilled in the nymphs who strayed into his wild dominions. This is the fear of the cultured human being, embodied in the universe of language, *logos*, and set against the primal, against that which is untamed and untameable. However, in the serenity of Chillida's sculpture we come into contact with this primal dimension without anguish, because it is set up against

fuego; el agua, para poner en movimiento las ruedas, cortar la madera, etc. El resultado es que el aire, que cooperó, es contenido por la casa, y lo mismo el agua de la lluvia y el estrago del fuego, en la parte en que la casa es incombustible. Las piedras y las vigas obedecen a la gravedad, propenden a caer y hundirse, pero mediante ellas se alzan altas paredes. Los elementos son, pues, usados conforme a su naturaleza y cooperan a un resultado, por el cual son limitados.

Este pasaje ilustra la relación de Chillida con los elementos, una relación en la que la clave está en el diálogo planteado y no en la resolución final ni en el papel de cada término. Fuerzas opuestas generando un resultado positivo, como en el proyecto de Tindaya, en el que el mismo peso de la montaña asegurará con su presión la estabilidad de la cámara abierta en la roca. Las obras de Chillida son, como la casa de Hegel, "ante todo un propósito interno".



Topos. Estela VII, 1988 (Cat. no. 23)

Hay en todo este proceso de reflexión elemental una complejidad intelectual que es a un tiempo sofisticada y ancestral. La presente muestra incluye una pieza llamada *Topos - Estela VII*, cuyo título resulta elocuente. El concepto de estela unido al de lugar remite a la utilización de la escultura como referente topológico. Poco sabemos del simbolismo de la escultura monumental neolítica, pero por lo cuidado de la ubicación de los megalitos sí podemos comprender, casi con seguridad, que uno de los sentidos de estas obras milenarias era generar espacios; dar coherencia a la relación espacial entre los seres humanos y el entorno. Martin Heidegger ya profundizó en esa función espaciadora de la obra de Chillida en su texto *El arte y el espacio*. Al principio de este ensayo, el filósofo alemán se plantea si el espacio, en su dimensión primordial, que es la que entra en juego en el imaginario de la obra de Chillida, no pertenecerá a los "fenómenos originarios" de los que habla Goethe, frente a cuya esencialidad se despierta en nuestro ser una forma de angustia. El terror ante lo primario nos lleva al concepto freudiano de lo siniestro que Lacan relacionó con la angustia "heideggeriana".

space in its own pre-semantic terms. It is based on this forthright stance that we can conceive of a megalithic analogy. These "material equations," such as dolmens, raise elemental questions in pre-logical terms, terms prior to verbal language. That is why Chillida's public work has been placed, and really works, in places as diverse as Tokyo and Iran, because it vindicates pre-semantic universals: the spatial emblem, the properties of material, sky, sea, the horizon, time... It speaks the same language as megaliths do. The art dating from the first few thousand years of human culture that has been bequeathed to us raises the mystery of its uniformity. Anthropologists debate between diffusionist theories, which propose a single origin for these cultural expressions and their subsequent expansion, and polygenist theories, which understand that similar cultural manifestations may have developed independently in different places. From a philosophical perspective, an explanation exists for this uniformity: it is possible that megaliths are similar because they belong to distant cultures that were facing shared problems, problems that spoke a universal language because they belonged to the universality of the pre-verbal. Neolithic humans could speak. However, contemplating their works in stone makes me think that they also mastered other wordless languages, like Chillida. Bird nests, honeycombs and ant nests are all specifically alike; analogous solutions to analogous problems created by analogous beings. What is extraordinary is not the original uniformity of human creations, but their subsequent diversity. It was the multiplicity of possibilities generated by oral and written culture that led to this diversity. Chillida's creations are works that predate the Tower of Babel. Time, one of the central preoccupations in all of the sculptor's work, plays a key role in terms of the capacity to go back to the primordial states of our being. The experience we derive from his sculptures, etchings and drawings constitutes a kind of journey back to the past, a return to the seed. It is, thus, eternally classic and eternally contemporary. Here we have another communion of opposites, between the present and the past, one that the artist himself reflected upon:



Gure Aitaren Etxea VII, 1987 (Cat. no. 14)

> "If being modern is being up to date instead of living day by day, then I must be old."

Pero la obra de Chillida lidia con lo primario sin ese malestar, sin ese pánico. La palabra pánico viene de los sustos que el dios de los bosques Pan daba a las ninfas que se aventuraban en sus dominios salvajes. Es un miedo del ser humano culturizado, instalado en el universo del lenguaje, del logos, frente a lo primario, a lo indomado e indomable. Pero en la serenidad de la escultura de Chillida entramos en contacto con lo primario sin angustia, porque se enfrenta al espacio en sus propios términos pre-semánticos. Es desde esta rotundidad desde la que puede plantearse una analogía con el megalitismo. Estas "ecuaciones materiales", como los dólmenes, plantean cuestiones elementales en términos pre-lógicos; anteriores al lenguaje verbal. Por eso la obra pública de Chillida se ha emplazado, y funciona, en lugares tan dispares como Tokio o Irán, porque reivindica universales pre-semánticos: el emblema espacial, las propiedades del material, el cielo, el mar, el horizonte, el tiempo... Habla el mismo lenguaje que los megalitos. El arte de los primeros milenios de la cultura humana que ha llegado hasta nosotros plantea la incógnita del por qué de su uniformidad. Los antropólogos se debaten entre teorías difusionistas, que proponen un origen único de estas expresiones culturales y su posterior expansión, y teorías poligenistas, que entienden que manifestaciones culturales similares podrían haberse desarrollado de forma independiente en diversos lugares. Desde una perspectiva filosófica, existe una explicación a esta uniformidad: es posible que los megalitos se parezcan porque pertenecen a culturas distantes que se estaban enfrentando a problemas comunes, problemas que hablan un lenguaje universal porque pertenecen a la universalidad de lo pre-verbal. Los humanos neolíticos hablaban, pero la contemplación de sus obras de piedra me hace pensar que también dominaban la lucidez de otros lenguajes sin palabras; como Chillida. Los nidos de los pájaros, los panales, los hormigueros, tienen una similitud precisa; soluciones análogas a problemas análogos realizadas por seres análogos. Lo extraordinario no es la uniformidad originaria de la obra humana, sino su diversidad posterior. Es la multiplicidad de posibilidades de la cultura oral y escrita la que fue generando esa diversidad. Las obras de Chillida son obras anteriores a la Torre de Babel. El tiempo, una de las preocupaciones centrales de todo su trabajo, juega un papel importante en esta capacidad de retrotraernos a estadios primigenios de nuestro ser. La experiencia que ofrecen sus esculturas, grabados y dibujos es una suerte de viaje al pasado; un retorno a la semilla. Es, así, eternamente clásica y eternamente contemporánea. Una nueva comunión de contrarios, entre presente y pasado, sobre la que el mismo artista reflexionó:

> "Si ser moderno es estar al día en vez de vivir al día, yo debo ser más bien antiguo".

Chillida illustrated the importance of a non-articulated sensibility in his work with an anecdote that took place in his workshop in Hernani in the year 1954. The electrical installation had broken down and the artist had to call an electrician from the village. While he worked, the man, who was almost illiterate, had a good look at the three sculptures that were in the process of being created. The names of the works were *Música callada ("Silent Music")*, *Silencio ("Silence")* and *Oyarak* (which means "echo" in Basque). When he had finished, the electrician, who had said nothing up until that time, declared: "Ah, now I understand; this is like music, only in iron." For Chillida, this experience was an example of how "we can approach art without all of the cultural baggage that we believe to be fundamental." But he was not referring to something that lacks meaning simply because it is ineffable. When Wittgenstein coined his maxim to the effect that "whereof one cannot speak, thereof one must be silent" he raised the need for *logos* to acknowledge its limits, but he did not mean that we should ignore that which cannot be expressed in words. In a famous letter to Ludwig von Ficker, in which he clarified the intentions behind his *Tractatus*, Wittgenstein stated that the most crucial element of his book was not that which was written in it, but that which was expressed by omission, without words. Wittgenstein granted greater value to the ineffable than to the verbal, and he understood that ethics and mystics, possibly his two main preoccupations, went beyond the boundaries of the *logos* that he sought to map out. What is crucial is often expressed and understood without words.



Museo Chillida-Leku (Foto G. de O.)

Marcel Duchamp approached his work in a very different way to Chillida, a work in which *logos* played an apparently central role. But Duchamp did not consider most of his output to be art. We tend to interpret this negation of the artistic quality of his creations to be a kind of irony. In the case of this French artist, I believe that his serious postulates have too often been taken as a joke, whilst his jokes have been taken seriously. Duchamp observed the scarce artistic appreciation that existed for his work in a realm that was barely open to ironic nuances: the market value. He sold his *readymades* and his *Boîte-en-valise* at ridiculously low prices, whilst he lived off his father's inheritance and under the protection of wealthy friends. In his later years he worked as an art-dealer for a sculptor whom he did consider to be an artist in his own right: Constantin Brâncuşi. It seems that Duchamp was reluctant

Chillida ilustró la importancia de una sensibilidad no articulada en su obra con una anécdota sucedida en su taller de Hernani en el año 54'. La instalación eléctrica había sufrido una avería y tuvo que llamar a un electricista del pueblo. El hombre, que era casi analfabeto, mientras trabajaba estuvo observando largamente las tres esculturas que en ese momento se encontraban en proceso. Los nombres de las piezas eran *Música callada*, *Silencio* y *Oyarak* (que significa "eco" en euskera). Terminado su trabajo, el operario, que hasta entonces había permanecido en silencio, dijo: "Ah, ya entiendo, esto es como la música, sólo que con hierro". Para Chillida, esta experiencia es un ejemplo de que "puede haber una aproximación al arte sin todo ese cargamento cultural que creemos fundamental". Pero no hablo de algo que por ser inefable esté exento de significado. Cuando Wittgenstein escribió su máxima: "sobre aquello sobre lo que no se puede hablar, se ha de guardar silencio", planteaba la necesidad del logos de reconocer sus límites, pero no implicaba que aquello que la palabra no puede expresar deba ser ignorado. En una famosa carta a Ludwig von Ficker en la que aclara la intencionalidad de su *Tractatus*, Wittgenstein habla de que lo crucial de su libro no es lo que en él queda escrito, sino lo que se dice por omisión, sin palabras. Wittgenstein daba un valor mayor a lo inefable que a lo verbal, y entendía que la ética y la mística, posiblemente sus dos preocupaciones cardinales, escapaban a esos límites del logos que él intentó trazar. A menudo, lo crucial se expresa y se entiende sin palabras.

Marcel Duchamp planteó una obra muy diferente a la de Chillida, una obra en la que el logos jugó una aparente centralidad. Pero Duchamp no consideró que el grueso de su producción fuese arte. Se suele interpretar que esta negación de la cualidad artística de sus creaciones es una ironía. Yo creo que con el artista francés ocurre que demasiado a menudo se han tomado en broma sus postulados serios y en serio sus burlas. Duchamp corroboró la poca apreciación artística que tenía por su propio trabajo en un campo poco abierto a los matices irónicos: la cotización mercantil. Vendió sus *readymades* y sus *Boîte-en-valise* a precios ínfimos, mientras vivía de la herencia de su padre y de la protección de amigos adinerados. En sus últimos años trabajó como marchante de un escultor al que sí consideraba un artista pleno: Constantin Brâncuşi. Parece que Duchamp tuvo reparos a la hora de venderse caro, pero le resultó natural que las esculturas de su amigo alcanzasen cotizaciones elevadas de las que él sacaba un porcentaje. Entendía que había algo en esas esculturas que era, literalmente, más valioso. ¿Podría darse el caso de que el precursor del arte conceptual fuese un devoto de los artistas que expresan cosas ajenas al logos? Duchamp atacó a la pintura "retiniana", aquella que sólo apela al ojo, pero no dijo nada en contra de las artes visuales que a través del ojo llegan a la mente conservando

to sell himself dear, whilst he felt it was natural for his friend's sculptures to demand high sums, from which he received a percentage. He understood that those sculptures possessed something that was literally more valuable. Could it be that the forerunner of conceptual art was a devoted disciple of artists who express things that go beyond logos? Duchamp attacked "retinal" painting, that which only appeals to the eye, but he said nothing against the visual arts that use the eye to reach the mind whilst preserving their artistic essence. In their titles, which are always important, Chillida's sculptures raise verbalised problems that are resolved, in his own words, thanks to a

> "certain way of knowing – prior to what we call knowledge – with which it is possible, without knowing what something is, to actually know it."

The Basque artist was a great admirer of Brâncuşi, and the work of both artists appeals to this ineffable ancestral universe, but not based on an uncultured instinct such as that we might find in art brut, but through the minds of two deeply cultured men who were able to use their intellectual refinement to enter into contact with a form of primal lucidity. Brâncuşi came from an extremely poor family and had been raised as a goatherd. He was entirely self-taught in every sense, having even taught himself to read and write. Chillida began as a goalkeeper, one who was spotted by talent scouts from Real Sociedad football club whilst he was stopping shots on the beach. This direct knowledge of nature and the body is present in his search and in his discoveries. In relation to his past as a sportsman, he declared the following:

> "The goalkeeper has to develop a series of relationships with those two mysteries known as space and time, which makes me think that the conditions required to become a good goalkeeper and a good sculptor are practically the same."

The mind is placed at the service of the tangible within the context of a society, contemporary society, which is characterised by the constant sacrifice of the natural in favour of the cultural. The two sculptors met one afternoon in Paris. From that day Chillida recalled that Brâncuşi associated Plato with the way in which fledglings open their beaks in order to eat from their mothers' mouths. The mysteries of the world, as expressed in Platonic ideas, are as profound as the mouths of birds; at the end of the day, they may well be the same. Stone and iron, Mediterranean and Atlantic, noise and silence, movement and tranquillity, persistence and change, modernity and antiquity, word and material, culture and nature, Plato and the birds. The hostile twins run through Chillida's imaginary world, creating an eloquent and serene tension. Here we come across a crucible of dialectical elements that mirror the world we inhabit.

su esencia plástica. Las esculturas de Chillida plantean en sus títulos, siempre importantes, problemas verbalizados que se resuelven, según sus propias palabras, gracias a

> "una cierta manera de conocer -previa a lo que llamamos conocimiento- desde la cual es posible, sin saber cómo es una cosa, conocerla".

El artista donostiarra era un gran admirador de Brâncuşi, el trabajo de ambos apela a ese universo ancestral inefable, pero no lo hace desde un instinto iletrado como el que podemos encontrar en el art brut, sino desde la mente de dos hombres profundamente cultos capaces de emplear su refinamiento intelectual para entrar en contacto con una forma de lucidez primaria. Brâncuşi venía de una familia humildísima y se había criado siendo cabrero. Fue autodidacta en todo, inclusive en su propia alfabetización. Chillida empezó como portero de fútbol, descubierto por los ojeadores de la Real Sociedad mientras paraba balones en la playa. Ese conocimiento directo de la naturaleza y el cuerpo está presente en su búsqueda, en sus hallazgos. Sobre su pasado deportivo, comentaba:

> "El portero tiene que desarrollar una serie de relaciones con estos dos misterios que son el espacio y el tiempo que me hacen pensar que las condiciones que hacen falta para ser un buen portero y un buen escultor son prácticamente las mismas".

La mente puesta al servicio de lo tangible en una sociedad, la contemporánea, caracterizada por el constante sacrificio de lo natural en aras de lo cultural. Los dos escultores se conocieron una tarde en París. Chillida recordaba de aquel día que Brâncuşi relacionó a Platón con la forma en la que las crías de pájaro abren el pico para comer de la boca de su madre. Los misterios del mundo de las ideas platónico son igual de profundos que los de la boca de las aves; tal vez, en último término, son los mismos. Piedra y hierro, Mediterráneo y Atlántico, ruido y silencio, movimiento y quietud, persistencia y cambio, modernidad y antigüedad, palabra y materia, cultura y naturaleza, Platón y los pájaros. Los gemelos enemigos recorren el imaginario de Chillida en una tensión elocuente y serena. Un crisol de dialécticas elementales que conforman un mundo espejo del mundo que habitamos.



Homenaje a Goethe V (Foto Heinz Heibesen)


Lurra G-158 (det.)

catálogo de obra

Todas las obras están registradas en el Archivo del Museo Chillida Leku

1 ⋮ TRES I
Hierro
30 x 23 x 42 cm
Realizado en 1952



Procedencia
Colección Guido Roilier, Venecia
Colección particular, Milán

Exposiciones
Madrid, Galería Clan, *Eduardo Chillida*, abril de 1954
Milán, Palazzo d'Arte, *X Triennale di Milano*, agosto - noviembre de 1954
París, Galerie Maeght, *Chillida*, octubre - noviembre de 1956
Pittsburgh, Carnegie Institute Museum of Art , *Chillida*, octubre de 1979 - enero de 1980
Hannover, Kestnergesellschaft, *Das Buch des Kunstlers*, 1989
Milán, Galleria Blu, *La scultura, lingua morta?*, noviembre de 1999 - febrero de 2000, p. 43, rep.
Guadalajara, Museo Francisco Sobrino; Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Abstracción. Del Grupo Pórtico al Centro de Cálculo. 1948-1968*, diciembre de 2015 - abril de 2016, cat. no. 13, p. 77, rep.
Madrid, Galería Cayón, *Chillida. La Curva Cóncava*, abril - mayo de 2016
Toulouse, Abattoirs Musée Frac Occitanie, *Eduardo Chillida. La gravedad insistente*, abril - agosto de 2018, p. 39, rep.

Bibliografía
"Derriere le Miroir", París, Maeght Editeur, no. 90-91, octubre - noviembre de 1956
Architecture Contemporaine. Integrations des Arts, Rouen, Musée des Beaux-Arts, 1957, p. 27, rep.
Esteban, Claude; *Chillida*, París, Maeght Editeur, 1971, no. 5, p. 35, rep.
Paz, Octavio; Chillida, Eduardo y Michelin, Giséle; *Chillida*, París, Maeght Editeur, 1979, no. 17, p. 153, rep.
Chillida, Ignacio y Cobo, Alberto; *Eduardo Chillida I (1948-1983). Catálogo Razonado de Escultura,* San Sebastián, Ed. Nerea, 2014, vol. I, cat. no. 1952005, p. 57, rep.





2 ⁞ MANO
Lápiz sobre papel
Firmado
20.5 x 27 cm
Realizado en 1949



3 ⁞ MANO
Lápiz sobre papel
Firmado
19 x 18.9 cm
Realizado en 1969



4 ⁞ MANO
Tinta sepia sobre papel
Firmado
16.5 x 12.5 cm

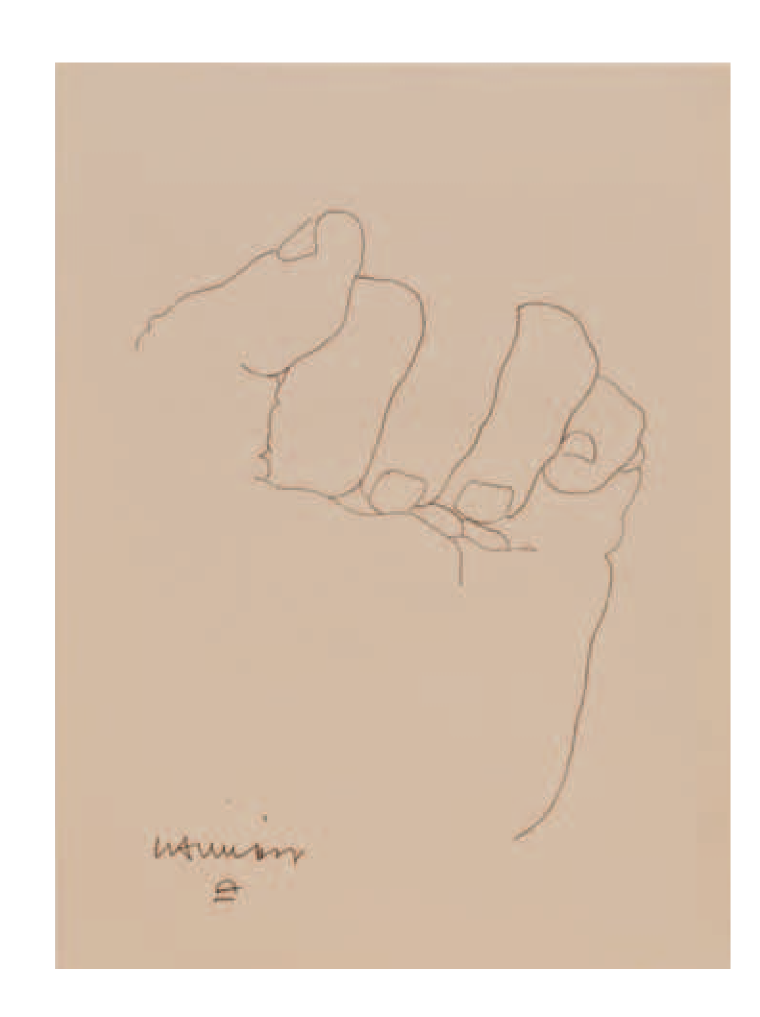
Procedencia
Colección particular, Madrid

Exposiciones
Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Eduardo Chillida* (1924-2002), diciembre de 2003 - enero de 2004, cat. no. 17, p. 30, rep.



5 ⁞ MANO
Lápiz sobre papel
Firmado
19.8 x 14.8 cm
Realizado en 1984

6 ⁞ MANO
Tinta sobre papel
Firmado
14.5 x 21 cm
Realizada en 1974







7 **COMPOSICIÓN**
Tinta sobre papel
Firmado y fechado *57*
47.5 x 73.5 cm

8 COMPOSICIÓN
Lápiz y tinta sobre papel
Firmado y fechado *58*
27.8 x 21 cm

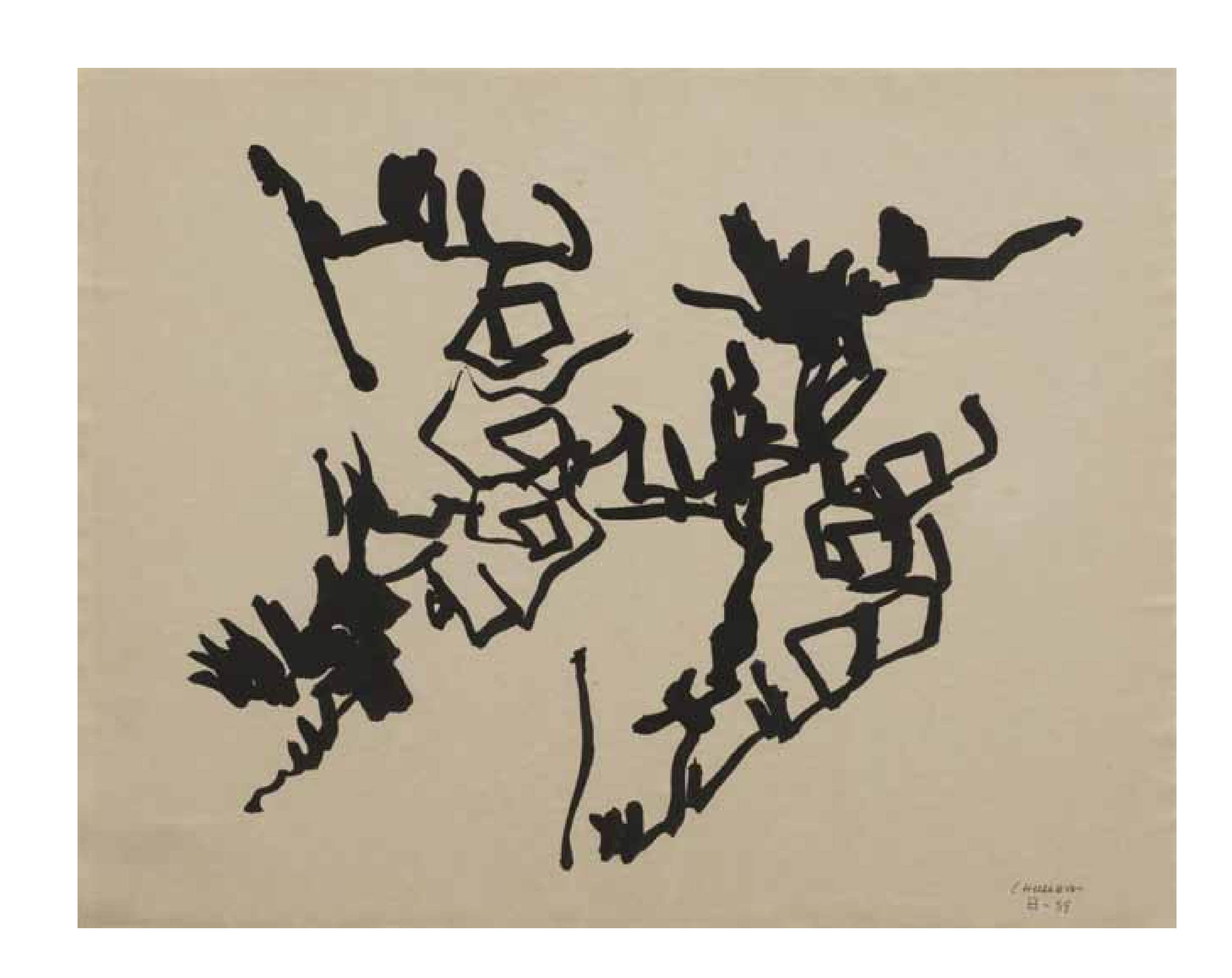




9 ⋮ COMPOSICIÓN
Tinta sobre papel
Firmado y fechado *59*
43.8 x 55.7 cm

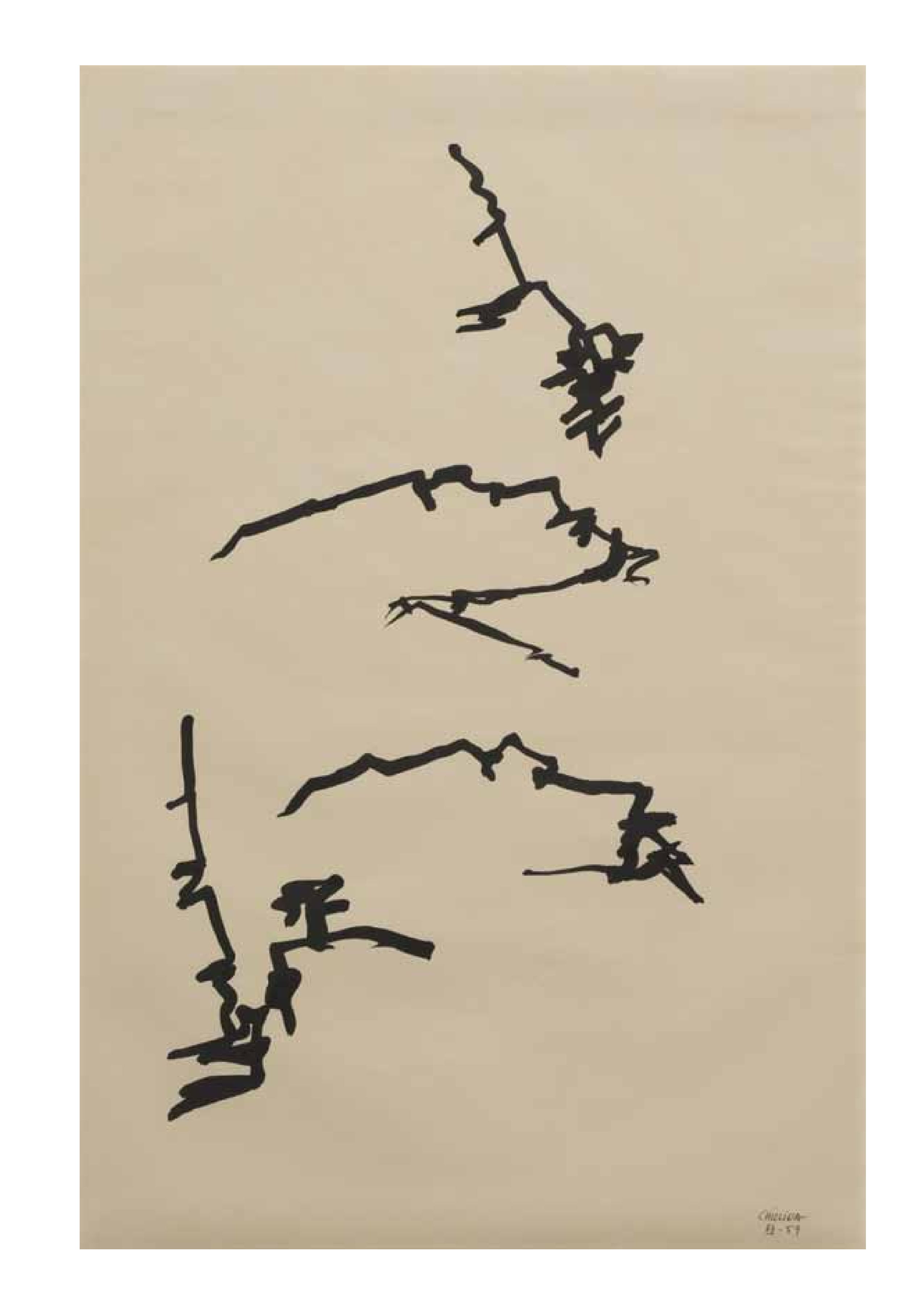
Procedencia
Marlborough-Gerson Gallery, Nueva York
The Ford Foundation, Nueva York

Exposiciones
Nueva York, Marlborough-Gerson Gallery, *Modern Masters Drawings and Watercolors*, noviembre - diciembre de 1966, cat. no. 31



10 ⋮ COMPOSICIÓN
Tinta sobre papel
Firmado y fechado *59*
73 x 49.5 cm

Procedencia
Colección particular, Nueva York



11 ⋮ COMPOSICIÓN
Tinta sobre papel
Firmado y fechado *60*
21 x 27 cm



12 ⋮ COMPOSICIÓN
Mármol con plomo incrustado
20.9 x 15.8 x 2.5 cm
Realizado en 1963

Bibliografía

Chillida, Ignacio y Cobo, Alberto; *Eduardo Chillida I (1948-1983). Catálogo Razonado de Escultura,* San Sebastián, Ed. Nerea, 2014, vol. I, cat. no. 1963011, p. 199, rep.



13 ⋮ COLLAGE
Collage embreado sobre papel
Firmado
70 x 55 cm
Realizado en 1972

Procedencia
Colección particular, San Sebastián





14 ⋮ GURE AITAREN ETXEA VII

Acero
Firmado
12 x 16 x 13.5 cm
Realizado en 1987



Procedencia
Galeria Ederti, Bilbao
Colección particular, Madrid

Exposiciones
Madrid, Galería Cayón, *Chillida. La Curva* Cóncava, abril - mayo de 2016

Bibliografía

Bozal, Valeriano; *Summa Artis. Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 313, rep.
Vélez de Mendizábal, José Mari; *Gure Aitaren Etxea. Chillida*, Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco, 1988, p. 21, rep.

Nota
Esta escultura pertenece a un grupo de obras del mismo título relacionadas con Guernica en cuya Casa de Juntas, se encuentra una monumental realizada en hormigón *(Gure Aitaren Etxea X)*

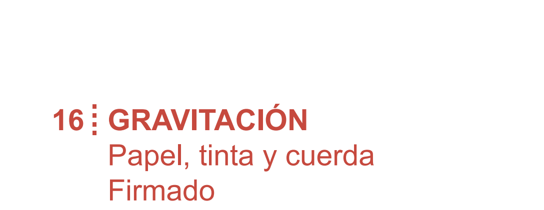


15 ⋮ LURRA
Tierra cocida y óxido
Firmado
29 x 29.5 x 6.5 cm
Realizado en 1980

Procedencia
Galería Maeght, París
Colección particular

Exposiciones
Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Eduardo Chillida*, diciembre de 2003 - enero de 2004, cat. no. 14, p. 27, rep.

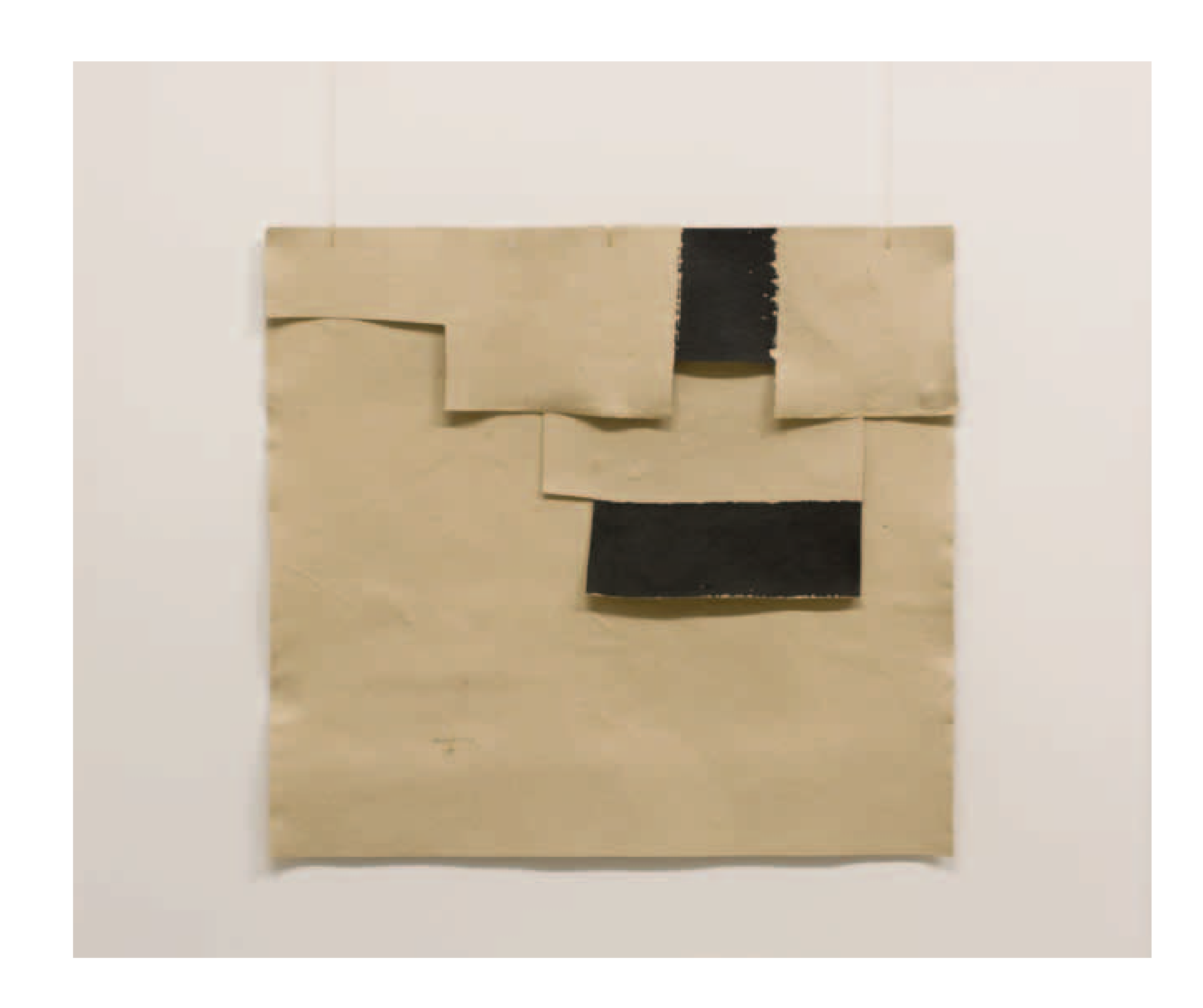




16 ⁝ GRAVITACIÓN
Papel, tinta y cuerda
Firmado
56.5 x 61.6 cm
Realizado en 1988

Procedencia
Adams-Middleton Gallery, Dallas
Colección particular, Estados Unidos

Exposiciones
Dallas, Adams-Middleton Gallery, *Chillida. Musical Gravitations*, septiembre - noviembre de 1989





17 GRAVITACIÓN

Papel, tinta y cuerda
Firmado
62.5 x 103 cm
Realizado en 1989

Procedencia

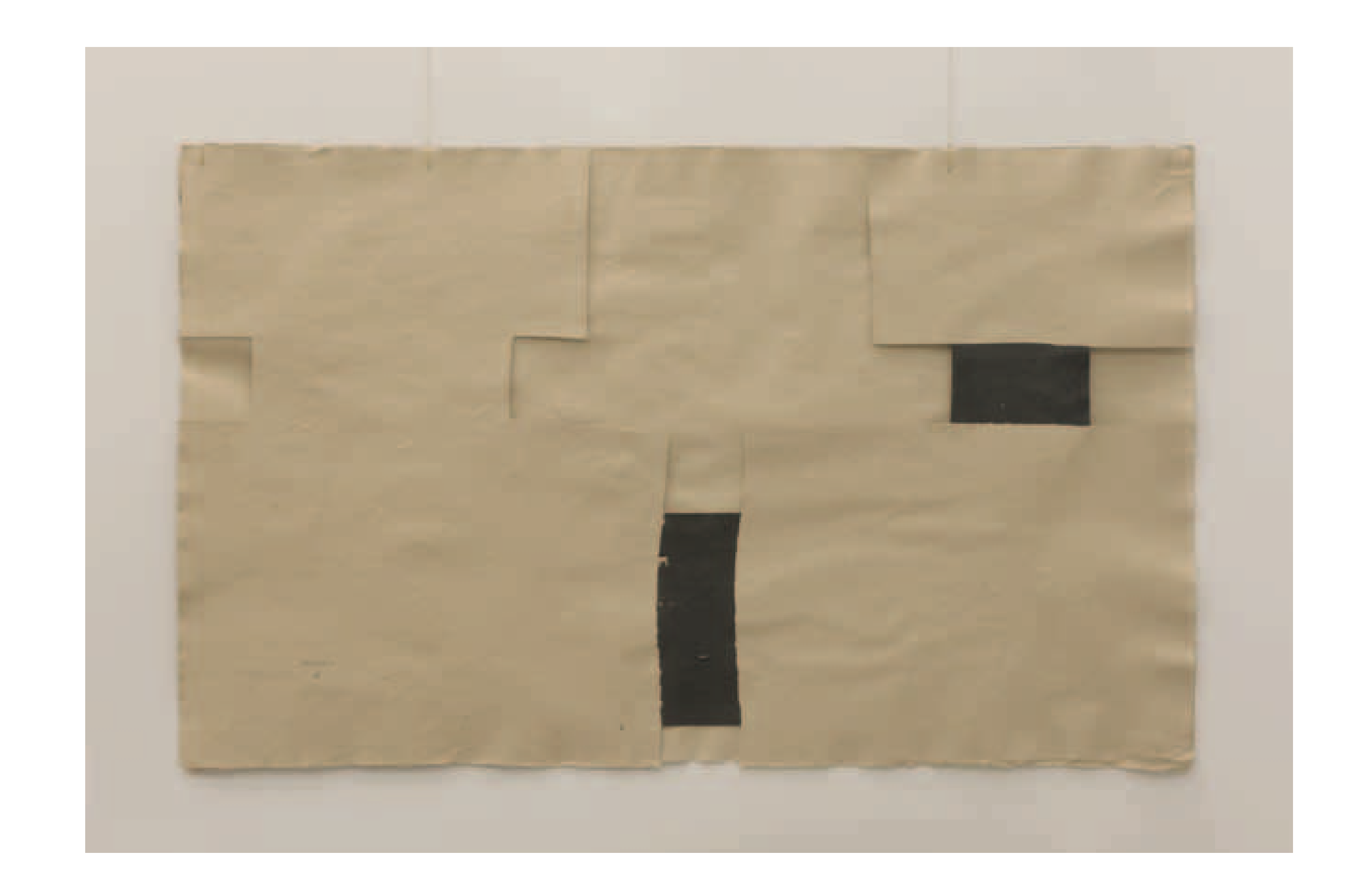
Tasende Gallery, La Joya, California

Colección particular, Madrid

Exposiciones

Dallas, Adams-Middleton Gallery, *Chillida. Musical Gravitations*, septiembre - noviembre de 1989

Guadalajara, Museo Francisco Sobrino; Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Abstracción. Del Grupo Pórtico al Centro de Cálculo. 1948-1968*, cat. no. 14, p. 79, rep.





18 ⁝ LOCMARIAQUER VI
Acero
Firmado
31 x 44 x 40 cm
Realizado en 1989

Procedencia

Colección particular, Suiza

Exposiciones

Nueva York, Sidney Janis Gallery, *Chillida in New York*, noviembre de 1989 - enero de 1990, cat. no. 17

La Joya, Tasende Gallery, *Chillida*, marzo - mayo de 1997, p. 39, rep.



19 ⁞ GRAVITACIÓN
Papel, tinta y cuerda
Firmado
161 x 121 cm
Realizado en 1989

Procedencia
Galerie Lelong, París
Annely Juda Fine Art, Londres
Colección particular





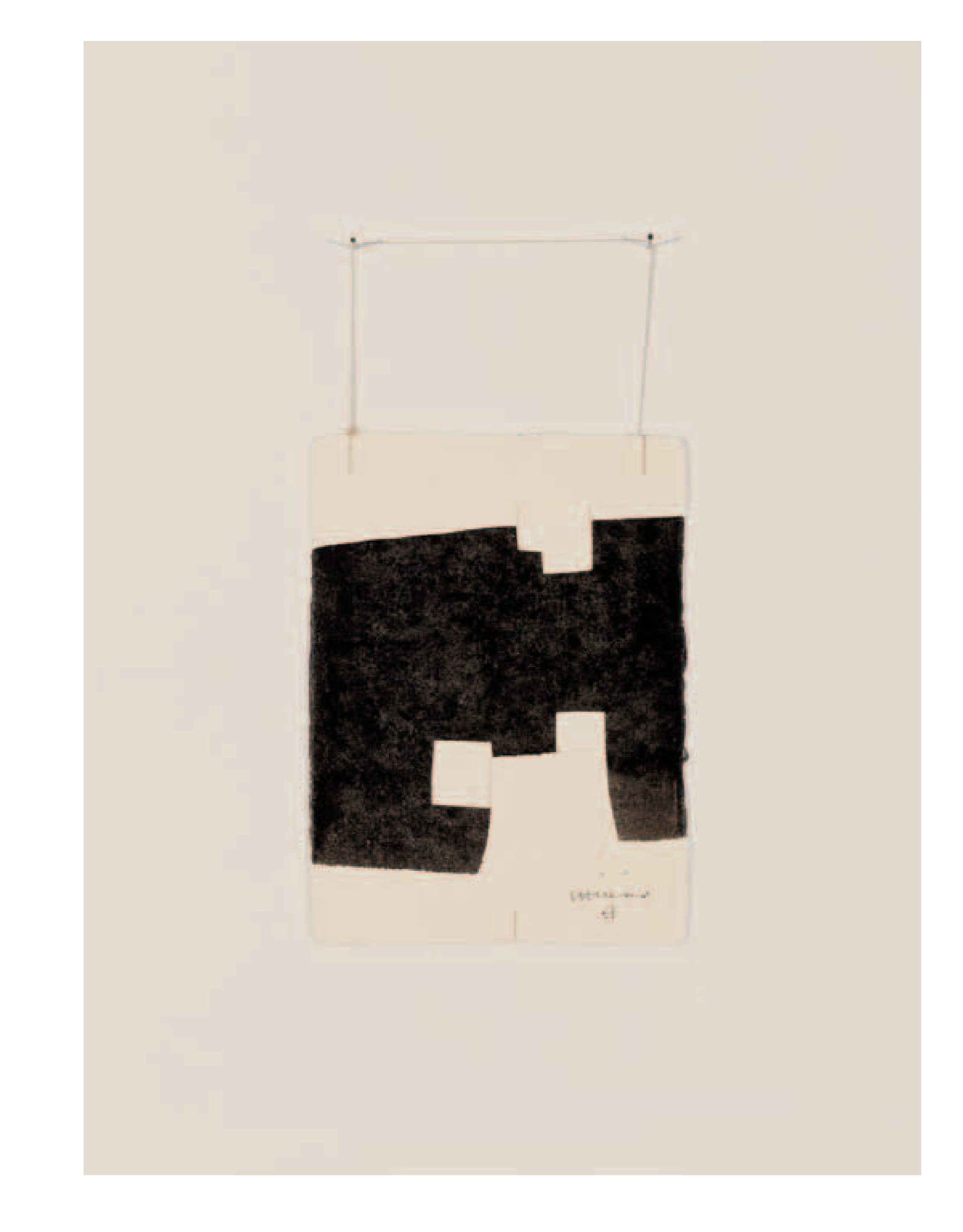
20 ⋮ GRAVITACIÓN
Papel, tinta y cuerda
Firmado
38 x 47.5 cm
Realizado en 1994

21 ⋮ GRAVITACIÓN
Papel, tinta y cuerda
Firmado
19.6 x 22.4 cm
Realizado en 1993



22 ⋮ GRAVITACIÓN
Papel, tinta y cuerda
Firmado
20.2 x 15 cm / 60.5 x 40.5 cm (montaje)
Realizado en 1995

Procedencia
Galería Mayoral, Barcelona
Colección particular, Zurich





23 ⋮ TOPOS- ESTELA VII
Acero
Firmado
131 x 24.5 x 28 cm (elemento vertical)
4 x 105 x 81 cm (elemento horizontal)
Realizado en 1988

Procedencia

Tasende Gallery, La Joya, California

Exposiciones

Nueva York, Sidney Janis Gallery, *Chillida in New York*, noviembre de 1989 - enero de 1990, cat. no. 2

La Joya, Tasende Gallery, *Chillida*, marzo - mayo de 1997, pp. 42 y 51, rep.

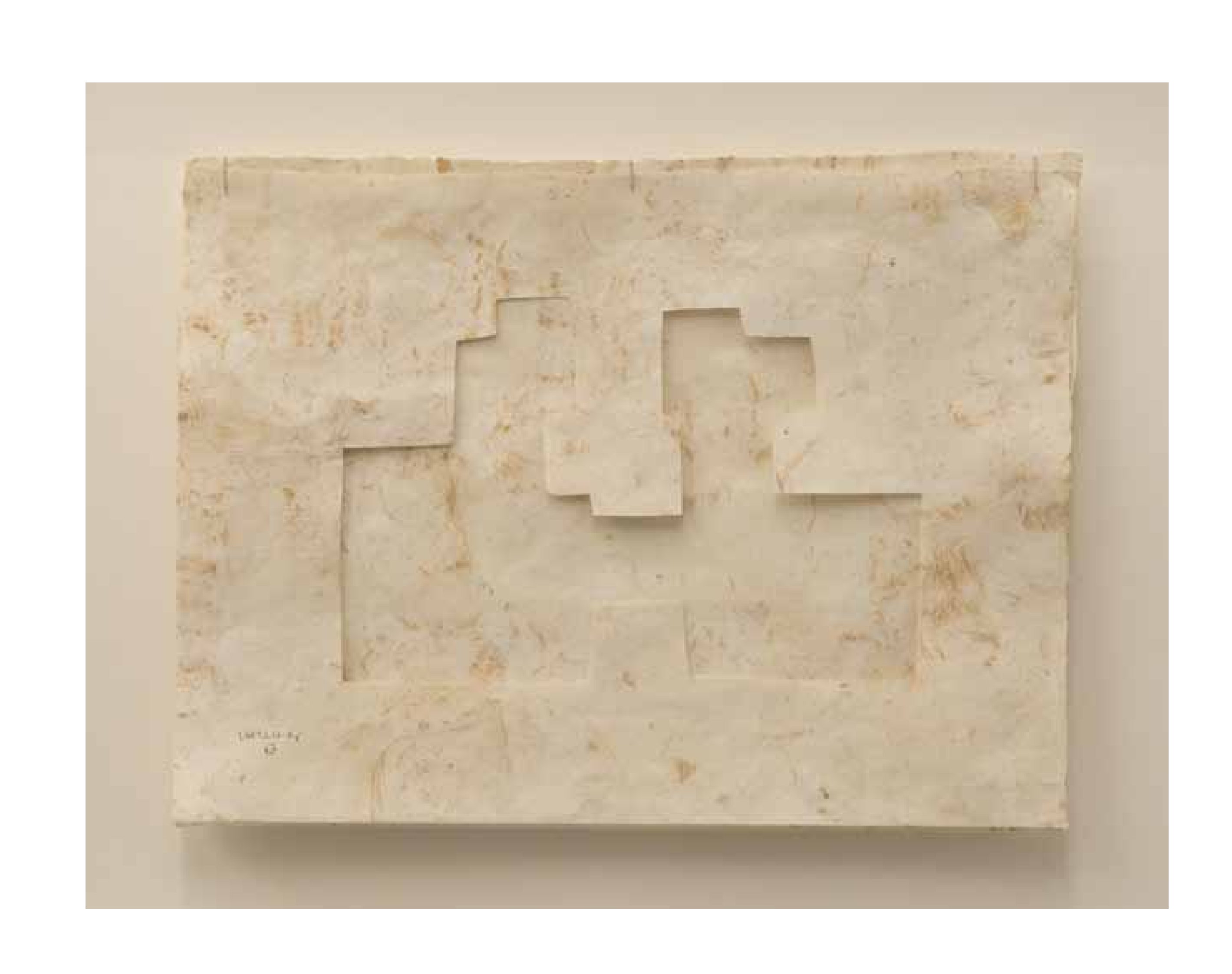
Bilbao, Galería Colón XVI, *Eduardo Chillida*, junio - septiembre de 2003, cat. no. 39, p. 62, rep.

Bibliografía

Lucie-Smith, Edward; *Art Today*, Londres, Phaidon Press Ltd., 1995, no. 76, p. 72, rep.

Carandente, Giovanni; *Chillida*, Colonia, Konemann Verlagsgesellschaft mbh, 1999, pp. 40 y 248-251, rep.

24 ⋮ GRAVITACIÓN
Papel y cuerda
Firmado
30 x 40 cm





25 ⋮ COLLAGE
Collage de papel embreado
Firmado
39.5 x 48 cm
Realizado en 1985-1986

26 ⋮ LURRA G-158
Tierra cocida
Firmado
23.5 x 17.5 x 21.5 cm
Realizado en 1989





27 **LURRA G-102. ELOGIO A LA ARQUITECTURA XI**
Tierra cocida
Firmado
29 x 16.5 x 19 cm
Realizada en 1985

Procedencia

Courtesy the Estate of Eduardo Chillida and Hauser and Wirth

Exposiciones

Zurich, Galerie Maeght Lelong, *Chillida. Sculptures de Terre*, noviembre de 1985 - enero de 1986

Madrid, Galería Elvira González, *Eduardo Chillida. El Hueco es la Luz*, septiembre - octubre de 2008, cat. no. 15, p. 18, rep.



28 ⋮ LURRA M-5
Tierra cocida
Firmado
26 x 23 x 20 cm
Realizada en 1995

Procedencia
Courtesy the Estate of Eduardo Chillida and Hauser and Wirth

Exposiciones
Santiago de Chile, Galería Patricia Ready, *Chillida. Reflexión-Materia*, septiembre - noviembre de 2011



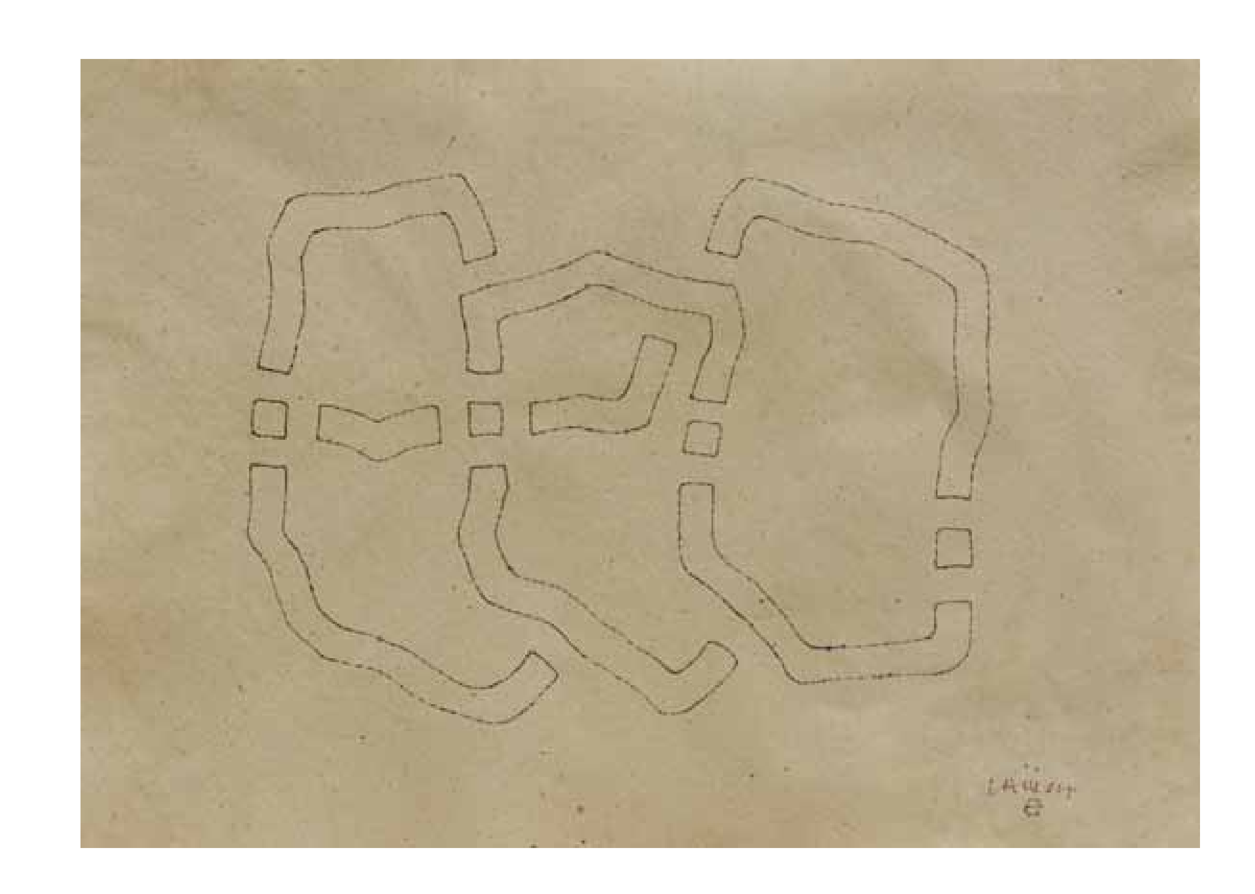
29 ⋮ COLLAGE
Collage embreado sobre papel
Firmado
51 x 34 cm
Realizado en 1969

Procedencia
Luis Burgos Arte del siglo XX, Madrid

Exposiciones
Barcelona, Galería Joan Prats, *Chillida*, febrero - marzo de 1987
Pamplona, Sala García Castañón, *Chillida*, abril - mayo de 2001, cat. no. 32, p. 46, rep.







30 **SIN TÍTULO**
Tinta sobre papel
Firmado
25.5 x 35.5 cm

Nota

Esta obra pertenece a una serie de esculturas y dibujos titulada *Jaula de la Libertad*. La escultura monumental se instaló en 1997 en la ciudad alemana de Treveris (Trier)



Topos. Estela VII (det.)

cronología

1924 Eduardo Chillida Juantegui nace el 10 de enero en San Sebastián

1936 Es enviado en el verano de ese año a casa del Dr. Camus, amigo de la familia, para aprender francés

1943 Inicia en San Sebastián la preparación para la carrera de Arquitectura, estudios que continúa en la Universidad de Madrid

Llega a ser portero titular de la Real Sociedad hasta que una lesión en la rodilla le obliga a abandonar

1947 Tras abandonar sus estudios de Arquitectura empieza a dibujar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid

Realiza sus **primeras esculturas** tras entrar en el taller de José Martínez Repullés, un amigo de su familia

1948 Se traslada a París donde coincide con José Guerrero, Eusebio Sempere y Pablo Palazuelo. Con este último entablará una gran amistad y será fundamental en su primera etapa de formación

Comienza a realizar sus primeras esculturas en **yeso** tras descubrir en el Louvre la escultura arcaica griega

1949 Su escultura *Forma* es presentada en el Salón de Mayo de París, tras ser seleccionada por el conservador del Musée d'Art Moderne, Bernard Dorival

1950 Se casa en el verano de ese año con Pilar Belzunce. Juntos se trasladan a la casa del escultor italiano Genarelli en Villainnes-sous-Bois

La galería Maeght elige dos piezas para su exposición "Les Mains Eblouies": *Torso*, en **piedra**, se encuentra hoy en la Fundación Maeght de St. Paul de Vence, y *Metamorfosis*, hoy destruida

1951 Se instala definitivamente en España, aunque viajará con frecuencia a París

Comienza en la fragua de Manuel Illarramendi en Hernani, con Paco Celarain y Agustín Arrieta como ayudantes

Crea su primera escultura en **hierro**, *Ilarik*

1952 Monta una fragua en su casa de Hernani mientras continúa perfeccionando con otras técnicas como la **litografía**

Realiza sus primeros ***collages***

1954 En ese año la galería Clan de Madrid presenta su **primera exposición individual** y realiza las cuatro puertas de la Basílica de Aránzazu

Recibe el Diploma de Honor en la X Trienal de Milán, mientras expone en el Premier Salon de la Sculpture Abstraite en la galería Denise René de París

1955 Ejecuta *Hierros de Temblor I*, donde por primera vez corta la **lámina de hierro** que se convertirá en su elemento clave en la obra de los años 60

1956 Primera exposición con casi una treintena de esculturas en la galería Maeght de París. Realiza entonces y por única vez, tres réplicas en **bronce**

En esta época comienza a realizar los *Yunques de sueños* en hierro con **pedestales de madera**

1958 Recibe el Gran Premio Internacional de la XXIX Bienal de Venecia

El Carnegie Institute de Pittsburg compra *Aizean*

Exposición "Sculpture and Drawings from Seven Sculptors" en el Guggenheim Museum de Nueva York

Es premiado por la Graham Foundation en Chicago, junto con José Guerrero, Wifredo Lam y Norbert Kricke

1959 Primeras esculturas en **madera**, en **acero** y primeros **aguafuertes**

1960 Recibe el premio Kandinsky

1962 Primer relieve en **mármol** tras su viaje a Grecia

1964-66 Recibe importantes premios como el Carnegie de Escultura en Pittsburg y el Wilhelm Lehmbruck de la ciudad de Duisburg, otorgado por primera vez. También recibe los premios Art Institute, de Providence y el Gran Premio de Bellas Artes de la comunidad de Renania

Primera gran retrospectiva realizada por el Museo de Houston

1968 Primer encuentro con el filósofo Martin Heidegger (1889-1976), quien escribirá sobre el mismo en su libro *Auf einen Stern zugehen*, publicado en 1983

Exposición en la galería Maeght de París que le consagra definitivamente como el gran escultor abstracto

1969 Se instala delante del nuevo edificio de las Naciones Unidas de París el *Peine del viento IV*

1970-73 Realiza la serie de grabados al aguafuerte ***Leku***, que serán los primeros de gran tamaño en su producción

Con el ingeniero José A. Fernández Ordóñez comienza a estudiar el método del **hormigón** mientras que de la mano de Joan Artigas hijo se adentra en la **cerámica**

1974-76 Lleva a cabo el **anagrama** para el movimiento antinuclear contra la central de Lemóniz así como el póster de los Juegos Olímpicos en Munich, el logotipo de la Universidad del País Vasco y el anagrama de Amnistía

1977 Comienza a instalar el *Peine del Viento* en San Sebastián

Empieza a trabajar la **terracota** en St. Paul de Vence con Hans Spinner, en especial la tierra chamota. Surgen unas obras, las ***Lurras***, realizadas en tierra, entre pan y ladrillo, con diferente tonalidad dependiendo del horno de leña o del horno eléctrico y por los cortes y el óxido de cobre. También trabaja con pequeños relieves de **porcelana**

1979 Exposición antológica en el Carnegie Institute de Pittsburgh y retrospectiva del grabado en la National Gallery de Washington

1980 Exposición en el Museo Guggenheim de Nueva York, en cuyo catálogo escribe Octavio Paz

1981 Recibe la Medalla de Oro de las Bellas Artes en Madrid

1983 Premio Europa de Bellas Artes en Estrasburgo. Realiza con **oxicorte** las llamadas ***Mesas***, planchas de acero colocadas a treinta y siete centrímetros del suelo como grandes grabados escultóricos

1984 Gran Premio de las Artes en Francia

1986 Inauguración del Centro de Arte Reina Sofía con su obra, junto con la de Baselitz, Saura, Serra y Tàpies, así como creación del logotipo de este museo

1987 Premio Príncipe de Asturias de las Artes

1988 Primera exposición de ***Gravitaciones*** en la galería Theo de Madrid, donde surge un nuevo concepto escultórico del relieve

1990 La Bienal de Venecia le dedica un homenaje con una exposición individual en el palacio Ca'Pesaro

1991 Premio Imperial de la Asociación de Críticos de Japón

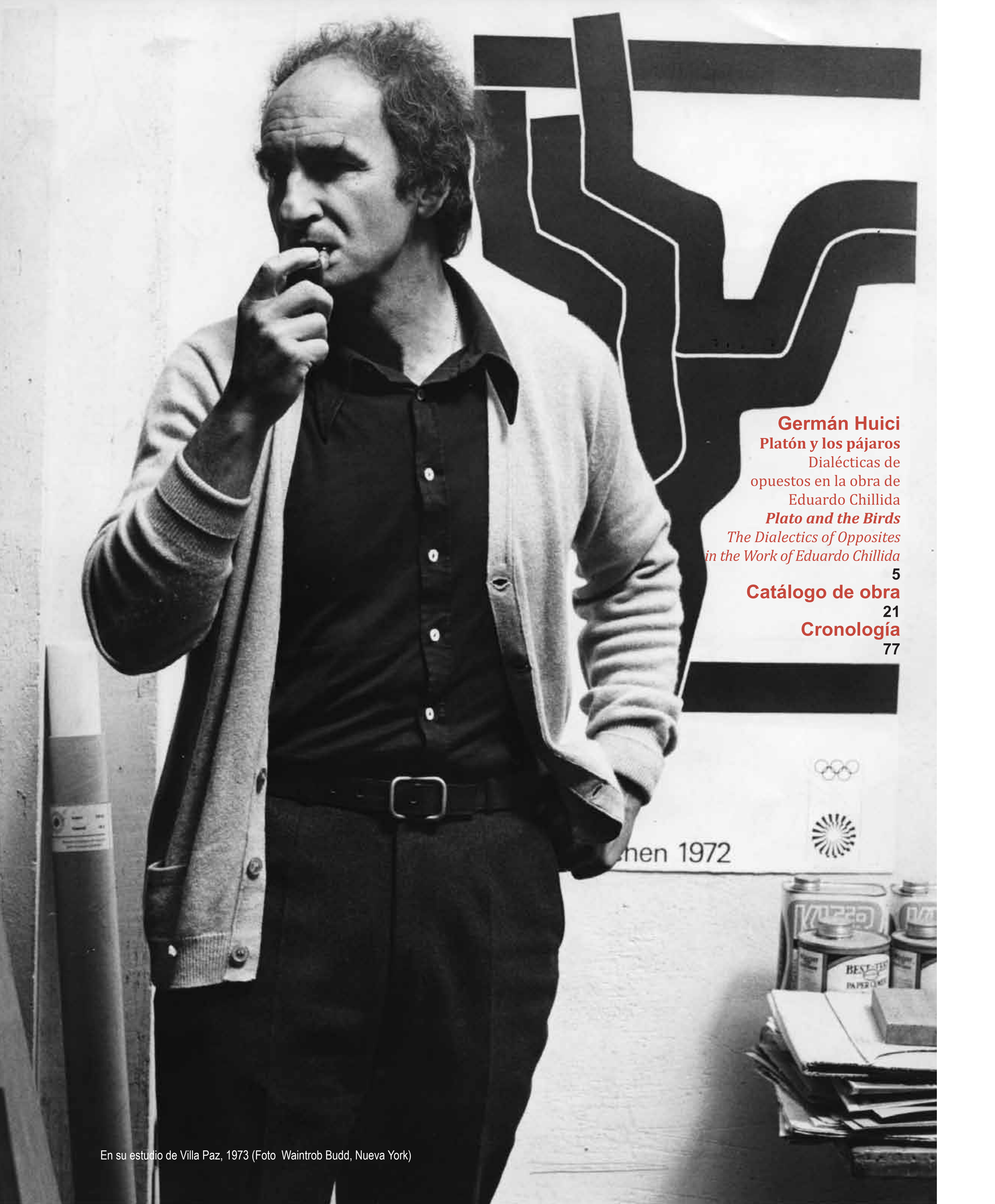
1993-94 Es nombrado Miembro de la American Academy of Arts and Sciences en Cambridge, Massachussets, y posteriormente, de la Academy of Arts and Letters de Nueva York

1995-99 Durante estos años su actividad expositiva -tanto nacional como internacional- es incesante, destacando la muestra antológica que lleva a cabo el Museo Nacional de Arte Reina Sofía con 160 obras que abarcan todos los ámbitos de su investigación espacial. Asimismo, continúa recibiendo numerosos premios y medallas, así como el nombramiento de *Doctor Honoris Causa* por las Universidades del País Vasco, Alicante y Complutense de Madrid

2000-02 En el año 2002 tiene lugar la inauguración del Museo Chillida-Leku en Hernani

Miembro de la Academia de Bellas Artes de París y Medalla de las Artes por el conjunto de su obra otorgada por la Academia de Arquitectura de París

Fallece el 19 de agosto de 2002. Desde entonces y hasta la actualidad, continúan realizándose exposiciones donde puede apreciarse la genialidad del artista y la evolución de su singular obra



En su estudio de Villa Paz, 1973 (Foto Waintrob Budd, Nueva York)

Se acabó
de imprimir
este catálogo

EDUARDO 1924|2002
CHILLIDA

el 1 de febrero
festividad de S. Cecilio de Granada
en los talleres de
ADVANTIA
MADRID MMXIX



CarrerasMugica